

Jorge de Persia

1914.

## En torno a las tradiciones

Poco después de las crisis de fin de siglo, de la decepción producida por los sucesos coloniales de 1898, España busca afanosamente su identidad cultural. Un grupo de jóvenes intelectuales entre los que estaban Unamuno, Maeztu, Baroja, y a la vez que reconocidos literatos como el propio Galdós, expresan sus opiniones críticas sobre la historia reciente y proponen una reflexión con miras al futuro. La vida cultural, el «ser nacional», todo entra en tela de juicio. Sobre estas circunstancias también una generación de jóvenes músicos – arropados con las ideas expuestas por Pedrell en un artículo-manifiesto llamado *Por nuestra música*, editado en 1891, intentan nuevos caminos. Todo ello –hay que decirlo– en medio de una situación cultural en la que el único medio de vida posible era la producción musical para el teatro de zarzuela (de género chico), y en la que un público muy conservador, poco afín a las novedades, imponía su condición a unos empresarios teatrales tampoco muy convencidos de otro proyecto cultural. Este es el momento –primeros años del siglo– en el que Manuel de Falla intenta sus primeros pasos profesionales, en el que Amadeo Vives logra sus primeros triunfos en el terreno que definirá su trabajo, el de la zarzuela; en el que Ruperto Chapí empleará las energías de sus últimos años de vida en la creación de la Sociedad de Autores Españoles, o en el siempre fracasado proyecto de un «teatro lírico nacional», junto a Tomás Bretón y otros. Es también el momento en que Conrado del Campo se sitúa en la escena madrileña como promotor de algunos proyectos en relación a la casi inexistente música de cámara, y que Joaquín Turina decide dejar Madrid hacia la prestigiosa Schola Cantorum que llevaba en París el también renovador –a su manera– Vincent d'Indy. Granados y Albéniz ya daban pasos internacionales.

Por esos años ya se habían conocido las reflexiones críticas de Unamuno sobre la tradición y el «casticismo», en las que exponía sus

diferencias en relación a una tradición conservadora que ahogaba cualquier posible salida de una nueva España. En esa misma línea, Felipe Pedrell, seguido por Granados, Viñes y Albéniz –ya instalados en el París en que Debussy había estrenado en 1902 *Pelléas*, y al que pronto llegaría Falla– intentaban para España una nueva consideración de «nación musical» en el contexto europeo, tratando de quitarse de encima el simple carácter exótico que tenía como atributo. Necesitaban tomar distancia del «casticismo», de la tradición superficial, para recuperar su verdadera tradición, siguiendo –no sé si conscientes o no– los postulados de Unamuno. De esta manera, pensando de otra forma en su propia historia, se intentaba una integración en la historia de la música con valores propios, producto de la puesta en conocimiento del importante pasado musical señalado en las recientes ediciones de la obra de Tomás Luis de Victoria, en el conocimiento de Cristóbal de Morales, etc. impulsado todo ello por Pedrell en sus años madrileños. Se trataba pues de la consolidación de un proyecto de burguesía, tantas veces detenido y postergado desde comienzos del siglo XIX.

En esos comienzos del siglo, la tradición germana, que había explotado hasta lo que creyó su límite las posibilidades de la tonalidad, iba camino –en Viena– de romperla, mientras que en Francia –como más tarde en España– se proponía una nueva puesta en valor de la misma intentando otra vía, más reflexiva, menos formal, a partir de las propuestas innovadoras de Debussy.

Fueron los años anteriores a la guerra del 14, cuando en París se produjo un verdadero «espacio común» de la música europea, integrado especialmente por las propuestas rusas manifestadas por los Cinco, y actualizadas por Stravinski y los Ballets de Diaghilev, por la actividad de un grupo significativo de españoles entre los que el pianista Ricardo Viñes por ejemplo era quien estrenaba las obras nuevas de Ravel, de Debussy, de Satie ... y por esta nueva vía de la música francesa que marcaría el siglo XX.

En este proceso España quería dejar de ser simplemente un argumento de músicas «españolas», para ser protagonista y definir un lenguaje a la vez «nacional y universal». Paralelamente a estas intenciones, Alemania avanzaba segura a conquistar Europa y su tradición musical había ocupado todos los rincones de la pasión con su wagnerismo que, sumado a la ópera italiana, guiaban las posibilidades «a la

moda». El público de Madrid, cuentan los cronistas y críticos en 1908, vivía con increíble intensidad las funciones que de esta música se daban en el Teatro Real. Hasta que, declarada la guerra europea en 1914 la situación cambia necesariamente. España se manifiesta neutral, pero sus nuevas fuerzas intelectuales toman partido por la opción de libertad y progreso que representaban las fuerzas aliadas.

El verdadero punto de inflexión en lo que concierne a la «renovación musical española» se va a producir en estas circunstancias, coincidiendo con el comienzo de la gran guerra. Desde la neutralidad española se miraba hacia Europa de manera muy particular. Los estudios realizados hasta ahora sobre estos años de la cultura y la producción musical española sitúan a los protagonistas del cambio y la renovación —desde una perspectiva claramente política y coyuntural— en el polo antigermanista. Pero esta situación no se corresponde en su totalidad con el pensamiento y las propuestas estéticas que se generaron en esos años de comienzos de la guerra, caracterizadas precisamente por una reflexión abierta.

1914 es el año en que Ortega presentó sus *Meditaciones del Quijote*, escritas en el silencio serrano de El Escorial. No habla en ellas de música. Sin embargo debo señalar mi impresión de que curiosamente cuanto más aporta, cuando más avanza Ortega en la reflexión, y en las claves de la música y la creación de su tiempo es cuando no trata de temas específicamente musicales.

Cuando más tarde en *Musicalia* y en *La deshumanización del arte* trata de ellos, lo hace partiendo de una constatación y reflexiona sobre su circunstancia, desde una perspectiva diríamos social, de sociología de la música, por llamarla de alguna manera. Pero cuando realmente avanza en un sentido filosófico, analítico, conceptual, aportando claves para la comprensión de las propuestas estéticas innovadoras es cuando no trata directamente esas cuestiones musicales. Esto es precisamente lo que hace en una parte de estas *Meditaciones del Quijote*.

Ya he expuesto en un reciente artículo<sup>1</sup> las consideraciones que me llevan a situar las bases, las propuestas para la renovación musical en España en torno a este 1914, señalando las coincidencias existentes

---

<sup>1</sup> «Falla, Ortega y la renovación musical» *Revista de Occidente*, Madrid, mayo 1994.

entre las ideas expuestas por Ortega y Gasset en *Meditaciones del Quijote*, y las manifestadas por Manuel de Falla en su conferencia del Ateneo madrileño de 1915 sobre la música nueva. Dichas coincidencias se pueden sintetizar en las siguientes cuestiones:

1. un concepto renovador de la idea de *tradición*
2. defensa de la libertad frente a la norma limitante, frente a la inmovilidad que puede determinar la fuerza de lo tradicional, de lo establecido
3. la valoración de lo esencial frente a lo superficial; en este sentido proponen rescatar del canto popular *más el espíritu que la letra*, apartándose de la cita textual
4. la renovación o revitalización del documento muerto con la perspectiva de lo actual
5. el valor de la reflexión frente al automatismo de la técnica, precisamente para alejarse de la idea de que el «artificio» técnico fuese necesariamente sinónimo de lo nuevo

Así las cosas, mi interés ahora es hacer una reflexión sobre lo que significaron esas propuestas básicas para una renovación musical, que si bien va a culminar en los años 20 en toda su plenitud, verá expuestos sus principios básicos, ideológicos, en estos momentos del comienzo de la guerra europea, y en un ejercicio de la reflexión unida a la voluntad de integración.

En esta circunstancia se habla con frecuencia –como proyección de la situación de guerra– de francofilia y de antigermanismo entre los músicos renovadores, caracterización que –como dijimos–, fuera de la situación política coyuntural, no responde a la realidad de las ideas en la medida en que éstas iban mucho más allá de la simple dicotomía. Si pensamos en los términos de una renovación de los conceptos estéticos, era manifiesto en cambio un interés por la integración de elementos que desde una perspectiva racional, y superando los mitos establecidos de «lo germánico» frente a «lo mediterráneo» resultasen válidos para ese proyecto.

Intentaremos pues ver «lo germánico» desde la misma perspectiva que los protagonistas lo veían desde su observatorio español, desde sus distintas posiciones. Para ello no entraré en consideraciones anecdóticas sobre tal o cual compositor del momento. No interesa ahora la situa-

ción doméstica ya conocida por muchos de las particulares adscripciones de músicos como Conrado del Campo, y críticos como Manrique de Lara o Cecilio de Roda a la tradición germana, y otras cuestiones puntuales. Sopeña lo sintetiza: Un compositor español, según Cecilio de Roda debía dirigir sus miradas a Viena y a Leipzig. La música francesa última, la de Debussy y Ravel, incluso para el mismo Albéniz, queda en la superficie de sus críticas: «La ‘ópera nacional’, el mismo ‘nacionalismo’, debían enrolarse en ese espantable y exasperado neoclasicismo de la Alemania poswagneriana. Algunos músicos españoles, Conrado del Campo, por ejemplo, sabían quedarse con el posromanticismo más ‘navegable’ – Strauss, Franck y las ‘fuentes’: Wagner, los últimos cuartetos de Beethoven.»

Prefiero centrar el argumento por un lado en las ideas que a través de las *Meditaciones* de Ortega definen «lo germánico» y «lo mediterráneo» o «lo latino» y por otro en las propuestas que a su regreso de París hizo Manuel de Falla –compartidas por críticos como Salazar y otros– para la nueva música, aquella que debía preocupar a los jóvenes compositores.

Lo que me interesa plantear es cómo se adscriben o se distancian estos protagonistas de la cultura europea en España a la imagen por ellos mismos diseñada de «lo germánico» o de «lo mediterráneo», y cómo intentan en definitiva, superando esos esquemas, llegar a una síntesis de lo europeo. También es importante señalar que se trata de establecer un paralelo entre una reflexión filosófica general y otra específica en el terreno de lo musical.

El eje de estas reflexiones está –como ya he dicho– en las ideas del músico Manuel de Falla y el filósofo José Ortega y Gasset, el primero casi desconocido para la música española de esos tiempos, que acababa de estrenar su primera gran obra, y el segundo, un joven y ya famoso profesor de filosofía. Estas reflexiones se sitúan en el momento posiblemente más bajo de la imagen alemana en España, los años de la guerra.

Así es que, si bien una parte de la sociedad «progresista» española manifiesta un fuerte antigermanismo condicionado por factores políticos coyunturales, en estas propuestas para la nueva música en que se critican muchos aspectos de esas tradiciones dominantes, hay curiosamente una tendencia a incorporar y reconocer como básicas otras cuestiones que pertenecen por definición a ese campo, a esa especie de

«mito de lo germánico» que se establece desde el mundo mediterráneo, en una propuesta integradora. Juegan un papel importante en la difusión de esos objetivos por ejemplo la recientemente creada Sociedad Nacional de Música, y sus promotores, como el crítico Adolfo Salazar, Miguel Salvador, Manuel de Falla, a la vez que algunos órganos de prensa, u otros espacios de reciente creación como la Residencia de Estudiantes, o el mismo Ateneo de Madrid.

Como dijimos, España por vez primera en mucho tiempo, y por sí misma como productora de su propia música, empezará a formar parte del espacio europeo. Manuel de Falla había obtenido en 1913 su primer triunfo en París con *La vida breve* y en el verano de 1914 viajó a Madrid empujado por las circunstancias de la guerra y movido de un profundo sentimiento antialemán. Pensó en un momento en participar en la contienda en el lado francés, como lo harían muchos de sus amigos de ese país, pero las dificultades por las que pasaba su familia le decidieron definitivamente por el regreso.

La neutralidad –y la paz consiguiente– va a atraer a Madrid a importantes figuras del mundo musical, y sobre todo de las vanguardias. Hay crítica y consciencia del espacio y del tiempo, y por tanto de la historia, y en particular, y por vez primera en mucho tiempo, de la «Historia de la Música».

Ortega abriría pronto una tribuna claramente antigermánica en la revista *España*, y Falla no deja de manifestarse en la misma línea. La muerte de su gran amigo Enrique Granados cuando un torpedo alemán acaba con el barco en que regresaba a España en 1916 le hace manifestarse con dureza frente a los «teutones»: «Nadie sospechaba que una guerra bárbara e injusta había de ser provocada por un Estado limítrofe que aún se llamaba amigo ...»

En 1915 Falla expone en una conferencia en el Ateneo de Madrid, que poco después publicará con el título de «Introducción a la Música Nueva», –entre otras cuestiones importantes que dedica a los jóvenes– sus diferencias con la tradición alemana de los dos últimos siglos y centra sus comentarios en las dos figuras claves: Beethoven y Wagner, de quienes se declara el primer admirador, a la vez que señala de manera terminante que «sus procedimientos puramente musicales» propios de esa cultura, no son válidos fuera de ella. Y más aún, en ella misma –subraya– con excepción de Strauss y Schönberg, sus fórmulas «no han

conseguido más que paralizar el progreso admirable ... que la música alemana o austriaca ha realizado desde el s. XVIII hasta la composición de Parsifal». Esto con relación a esa «tradición dominante» que como único camino condicionaba los diferentes espacios musicales en España. Pero también iba a definir en qué debía de consistir el mecanismo para la construcción de un nuevo lenguaje musical.

Ortega y Gasset, por su parte, ajeno a la vida musical y ocupado en reflexionar sobre la construcción de España a la vez que de separarse ideológicamente de la generación anterior caracterizada por las crisis del 98, y que como dijimos, dedica una parte importante de sus *Meditaciones del Quijote*, a definir esos «mundos germánico y mediterráneo» que habían sido caracterizados por Menéndez y Pelayo como de las «nieblas germánicas» frente a la «claridad latina», va a desechar estas apreciaciones y proponer otra dimensión de análisis.

A su juicio la diferencia esencial entre la cultura germánica y la latina consiste en que la primera es «la cultura de las realidades profundas» y la latina, la «de las superficies». En el terreno de las artes plásticas Ortega atribuye una característica «impresionista» a la cultura mediterránea, en la que «triunfa siempre la voluntad de buscar lo sensible como tal» en una «perpetua justificación de la sensualidad, de la apariencia, de las superficies». Suma a ello la capacidad de «ver claro» y subraya el ejemplo de Cervantes que no necesita proponerse la descripción de una cosa para que en su narración «se deslicen sus propios puros colores, su sonido, su íntegra corporeidad».

Frente a esta «presencia», señala cómo en Goethe, por ejemplo las «cosas y las personas flotan en una definitiva lejanía» ... con «esencia» pero sin necesaria «presencia». Intenta señalar en definitiva una diferencia entre las cosas y la apariencia de las cosas, entre los «meditadores» que poseen el órgano del concepto de la profundidad (y la profundidad de algo es «lo que hay en ello de reflejo de lo demás, de alusión a lo demás») —campo germano—, y los «sensuales» que reciben «sólo la materia difusa y plasmable de cada objeto», es decir, su impresión, la impresión «mediterránea».

Puesto frente a esta disyuntiva, plantea su propuesta ideal: «la integración». «No me obliguéis, dice, a ser sólo español, si español sólo significa para vosotros hombre de la costa reverberante.» ... «¿Por qué el español ... se olvida de su herencia germánica?»

Así quedan caracterizados estos mundos germánico y mediterráneo; el primero como una cultura de las realidades profundas, donde las cosas se ven en esencia; terreno de la meditación, del concepto, de lo que se deriva el arte. En lo mediterráneo por su parte vive la cultura de lo sensible, de las superficies.

Nosotros –dice– «representamos en el mapa moral de Europa el extremo predominio de la impresión. El concepto no ha sido nunca nuestro elemento», y frente a la «Historia» sentencia: «una cultura impresionista está condenada a no ser una cultura progresiva» y se pregunta si no es esa la historia cultural española, una historia discontinua.

Por lo tanto, para superar esta «superficialidad» es necesario reconocer lo esencial de esa historia cultural, de esa tradición. Y aquí se plantea como tema central de estas discusiones, el del concepto de «tradición», la contradicción entre el peso del pasado y a la vez su utilidad, el «abrumador peso de la tradición», lo llama don Manuel.

Cuando Manuel de Falla propone alejarse, liberarse de «viejas rutinas» en contra de quienes siguen considerando «el arte tradicional como único posible», y tomar distancia del pasado inmediato aunque aprovechándolo de manera crítica, señala como camino posible y necesario la necesidad de descubrir y desentrañar las causas profundamente ocultas de las cosas para luego gozar de sus efectos; es decir, ir a las *esencias*, a las realidades profundas de las cosas.

También de ello habla Ortega. ¿Qué hacer pues frente a una tradición formal, superficial, que opone la simple cita de un material folklórico, frente a la idea renovadora y más compleja de evocación, de esencia?

Para ellos es necesario recuperar para el arte «el tesoro abandonado» del pasado aprovechando la riqueza que la historia posterior ha aportado: «renovación, resurrección de tal modo realizada, que al revivir aquel cuerpo que creíamos muerto, aparece adornado por toda la riqueza que el artificio ha acumulado durante tantos siglos ...» dirá Falla. Es decir que, ante el material tradicional, ante el documento histórico o popular, testimonio del pasado, propone este recurso a lo esencial más que a lo superficial.

Pero, ¿cómo llegar? Subrayando la importancia para el arte, de la reflexión, de la inteligencia, de la lectura conceptual. La inteligencia,



como condición necesaria para la ciencia, y por ende para el arte, ya que cuando este afán de conocimiento ha faltado, ha perjudicado notoriamente la actividad artística. Estamos pues ante la necesidad de «meditar», de «reflexionar», ante las cosas, y no sólo percibir y transmitir su impresión.

Pero ello, en el arte, en definitiva, siempre debe estar al servicio del *sentimiento*, que constituye un pilar fundamental en la expresión musical, aspecto que incorpora en este caso ese rasgo básico de lo mediterráneo.

Al margen de esta presencia de la «tradición cultural española» hay otra tradición incorporada a su vida musical, que es la que ha calado en el público, un público que se divide entre el casticismo del sainete y la zarzuela, y las óperas germana e italiana; es la tradición que ha establecido como absoluta una concepción de la historia de la música, y que de la mano de empresas y otros mecanismos industriales domina la vida musical en una sociedad que –insegura de sus valores– adopta sin más las modas como el único camino posible.

Vemos pues que, si bien por un lado están claras las ideas en el ámbito de la reflexión, se hace necesario además establecer una diferencia sustancial, una distancia reflexiva con la tradición musical imperante que domina la vida musical española.

Y hasta tal punto lleva Falla adelante las propuestas que proponen un alejamiento de esa tradición dominante (mayoritariamente germana, con los grandes maestros Beethoven y Wagner y el más contemporáneo Strauss como banderas) que muchos de sus seguidores, alentados además por el antigermanismo coyuntural que determinaba la guerra, comienzan a negar el valor propio de esa gran tradición. Es decir, renegar de la importancia del arte del pasado como actitud de modernidad. Y a tal punto, que el propio Falla debe salir a explicar y ratificar su admiración por esa importante tradición musical, ofreciendo «el debido homenaje» –dice– «a dos inmensos compositores cuyos nombres acaban de surgir como símbolos de protesta indignada en la mente de algunos de los que me hacen el honor de escucharme».

De esta manera, como antes dijimos, a la vez que reconoce sus valores, subraya la inconveniencia o imposibilidad de trasladar sin más «sus procedimientos puramente musicales» a otras realidades «sin detrimento del carácter individual y nacional» de las mismas. Es decir no

está en cuestión el valor propio de una obra sino su proyección como modelo a otros ámbitos.

Así pues, frente a la continuidad de una tradición que lleva al agotamiento de la tonalidad y necesita romperla, propone el camino de la reflexión e inmersión en la profundidad de las cosas precisamente como fórmula para enriquecer la tonalidad.

El espíritu nuevo de la música reside, para Falla, en sus elementos intrínsecos como el ritmo, la modalidad y las formas melódicas, puestas al servicio de la evocación. Y no es posible considerar nueva una música simplemente porque lleve el distintivo de la disonancia.

Superada pues esta contradicción que plantea una «tradición ajena», es necesario reflexionar sobre el concepto mismo de la tradición, y llegar, a través del estudio, de la reflexión, a las profundidades de lo tradicional para identificar y recuperar esos elementos que han de ejercer, junto al sentimiento, de pilares de la nueva música.

Esta es una cuestión fundamental en la historia musical española, es decir, la adscripción de los músicos bien al ámbito conservador, bien al progresista de lo tradicional, y que se actualiza en esos años de la renovación, pero que seguirá vigente hasta su definición final que se impone con el resultado de la Guerra Civil; una cuestión omnipresente en esta historia cultural, y un recurso al cual todos, sin excepción (conservadores y progresistas) echan mano.

«¡La tradición!» –iba a señalar Falla al transformado Maeztu a las puertas de la guerra civil española– «¡esa palabra, subraya, ejerce una influencia casi mágica en ciertos sectores españoles, y con ella se pretende explicar y justificar todo!»

Por ello es fundamental, y con esto concluimos, la distinción que hace Ortega en 1914 cuando comenta que no es el desamor a la modernidad, a lo nuevo, lo que caracteriza al reaccionario radical español, sino su forma de tratar y de entender la tradición.